

‘De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme’

Jean Weisgerber

bron

Jean Weisgerber, ‘De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme.’ In: *Nieuw Vlaams tijdschrift* 22 (1969), p. 791-819.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/weis001soci01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).



De sociologie van de avant-garde

Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme

Omstreeks 1948 komt het Nederlandse experimentalisme vrij plotseling tot uiting in een aantal tijdschriften waarvan vele slechts een paar afleveringen zouden beleven, namelijk 'Podium' (1944-), 'Reflex' (1948-1949; twee nummers), 'Tijd en Mens' (1949-1955), 'Cobra' (1949-1951), 'Blurb' (1950-1951; acht nummers) en 'Braak' (1950-1951; zeven nummers). Hoe uiteenlopend ook, deze organen verspreidden in Noord en Zuid kunstopvattingen die benevens individuele en lokale schakeringen ook een onbetwistbare samenhang vertonen en dus als een geheel kunnen worden bestudeerd.

Vooraf ten aanzien van de zogenaamde traditie, dat wil zeggen de toonaangevende meningen inzake kunst, treedt de samenhang van de avant-garde sterk op de voorgrond. Van het antitraditionalisme waardoor de nieuwlichters hun opzet wellicht het duidelijkst omschrijven, geven de verzen van Lucebert in 'Cobra' een treffend staaltje:

gij letterdames en gij letterheren,
gij die in herenhuizen diep zit uit te pluizen daden,
ik zeg Daden van genot en van ontbering,
wanneer gij Blake Rimbaud of Baudelaire leest;
hoort, door onze verzen jaagt hun heilige geest:
de blote kont der kunst te kussen onder uw sonnetten en balladen⁽¹⁾.

Het referentiekader of vergelijkingspunt dat hun anderszijn in het licht stelt, is het heden of wat daar onmiddellijk aan voorafgaat - vandaag of gisteren. Veel verder strekt het begrip 'traditie' zich niet uit; de voorgeschiedenis of de primitieve en archaïsche kunst omvat het niet. Integendeel. Aldus merkt Walravens op dat in Vlaanderen de jongeren op Van Langendonck, Van de Woestijne, Elsschot, P.G. Buckinx, Gilliams en de parlando-poëzie⁽²⁾ reageren, terwijl de Hollandse Experimentele Groep van meet af aan zowel de

abstracte schilderkunst als het naturalisme en het surrealisme veroordeelt ('Reflex', nr. 1; 'Cobra', nr. 2). Het verzet tegen de overgeleverde esthetiek geldt in de eerste plaats de hic et nunc bestaande orde op kunstgebied of, liever gezegd, de institutionalisering van de mode en de dwang van de gewoonte; het sluit dan ook geenszins verkenningen in verre tijden en landen uit.

De verstarde voorschriften van de mode waar zo fel tegen tekeer wordt gegaan, betreffen onder meer het realisme dat vóór de oorlog in Vlaanderen en in Holland had gebloeid. 'Le réalisme c'est la négation de la réalité', staat te lezen in nr. 4 van 'Cobra' dat aan de Hollandse Experimentelen geheel gewijd is; de werkelijkheid is dus ruimer en rijker dan wat Walschap en Bordewijk daarin zagen. Walravens, voor zijn part, brandmerkt als 'Brouwer-complex' de overdreven aandacht van zijn landgenoten voor het stoffelijke, het begrensde en het bekrompene⁽³⁾. Vanzelfsprekend wordt de psychologie over dezelfde kam geschoren, althans voor zover die zich met individuele, bewuste en rationele verschijnselen bezighoudt⁽⁴⁾. 'De psychologische roman immers en het zou overbodig moeten zijn hier nog eens de nadruk op te leggen is overleefd (sinds Joyce o.a.) en geen waardevol boek zal kunnen ontstaan waarin de leringen van het verleden niet gepaard gaan aan nieuw-opgedane ondervindingen, door de schrijver op eigen wijze aan de man gebracht'⁽⁵⁾, aldus Vinkenoog in 'Blurb'.

Een ander bolwerk van de mode dat eveneens onder vuur wordt genomen, is het 'neoclassicisme'. Daaronder verstaan de jongeren vogels van zeer diverse pluimage. Even scherp als Lucebert vaart Vinkenoog uit tegen de sonnettendichters 'die hun vuilnis leegstorten in een gereedliggende veertienregelschuit'⁽⁶⁾. Scheldwoorden zijn echter geen argumenten. Bedoeld wordt natuurlijk het principe dat de toepassing van het sonnet motiveert, met name de stileren en vermooiing van de scheppingsdrift of het inkleden van de creativiteit aan de hand van gestandaardiseerde modellen. De cultuur van vandaag, stelt Constant Nieuwenhuys met afschuw vast, is formalistisch en 'beschouwelijk-idealiserend' ('Reflex', nr. 1) en, om het maar ronduit te zeggen: 'élk ideaal is vies'⁽⁷⁾. Hierbij wordt tevens de genadeslag gegeven aan de voornaamste maatstaf van de neoklassieke richting: het algemeen menselijke dat alle individuen, hoe verschillend ook, onder één noemer brengt. Bekend is Claus' slagzin - 'Ik verkies, dat de eeuwig-menselijke thema's en

dito-woorden een deukje krijgen'⁽⁸⁾ - waarbij het abstracte mensentype dat de westerse kunst sinds de Renaissance beheerste van zijn voetstuk wordt gestoten. Daar komt de beginselverklaring van 'Tijd en Mens' letterlijk mee overeen:

Wij willen terug naar de mens in zijn *concrete* en *reële* verschijning en gedaan maken met de *uniformen* en de *systemen* die de eenheid van de mens verminken. (...) In ons verhalend en essayistisch proza zullen wij streven naar een *onvervalste* en *totale* voorstelling van de mens en van de realiteit die hem omringt⁽⁹⁾.

De haat tegen systemen gaat soms zo ver dat alle partijpolitiek en elke filosofische stelling, ook die waar men zijn voordeel mee zou kunnen doen, van de hand worden gewezen. Zo ziet men (hoe Walravens de toch evidente existentialistische inslag van de nieuwe Vlaamse literatuur tot elke prijs wil ontkennen⁽¹⁰⁾.

Onder de gangbare idealen neemt het schone, volgens de avant-garde, een bevoorrechte plaats in. De gelijkstelling van de kunst met schoonheid die van oudsher voor onomstotelijk gold, is de jongeren een doorn in het oog. Niet alleen Constant veracht hartgrondig het 'oude schoonheidsideaal'⁽¹¹⁾ of het 'aesthetisch idealisme'⁽¹¹⁾ dat bij de beoefening van de kunst de spontane expressie heeft vervangen; ook Kouwenaar en Vinkenoog staan daar net zo vijandig tegenover:

(...) het vermolmde aesthetische idealisme (...) ⁽¹²⁾.

(...) een schoonheid, die slechts gecreëerd wordt om te verblinden⁽¹²⁾.

Neen, niet mooi
niet talentvol *en geen literatuur-alleen want daar spuwen wij op*⁽⁷⁾.
en niet geniaal

In nr. 4 van 'Cobra' prijken in grote letters de leuzen: 'l'esthétique est un tic de la civilisation' en 'l'art n'a rien de commun avec la beauté'. Hier raken wij aan een hoofdkenmerk van de internationale avant-garde die het traditionele schoonheidsgevoel zozeer versmaadt dat zij wel eens het kind met het badwater weggooit en de schoonheid zelf verzaakt. Zeker is dat vele hedendaagse kunstenaars niet in de eerste plaats en soms helemaal niet het publiek zoeken te behagen, maar er liever naar streven het te verrassen, aanstoot te geven of wakker te schudden. Ook in dit opzicht is de breuk met de Renaissancetraditie opvallend.

De revolutie verspreidt zich tegelijkertijd op alle gebieden. Niet enkel in de kunst, maar eveneens in de wereldbeschou-

wing en, zoals wij straks zullen zien, in de visie op de maatschappij. De experimentelen zijn ketters en heidenen, en zij zeggen dat met klem en met trots⁽¹³⁾. Toch zou men bezwaarlijk kunnen beweren dat zij zich over het algemeen over God en Satan erg bezorgd maken; in hun ogen immers zijn de heilige huisjes al lang leeg en blijven van de vroegere idolen alleen maar verminkte museumstukken over. In het aloude conflict tussen geloof en rede kiezen zij geen partij; het probleem zelf beschouwen zij als overwonnen. Opmerkelijk is dat zij soms tegen de rede meer gekant zijn dan wel tegen de religie, doch verwonderlijk is dat niet als men zich herinnert hoeveel gezag aan de ratio als instrument van de wetenschappelijke, technische en stoffelijke Vooruitgang is gehecht. ‘Cobra’ verkondigt onomwonden dat ‘le meilleur tableau est celui que la raison ne peut admettre’⁽¹³⁾ en in de tweede beginselverklaring van ‘Tijd en Mens’ wordt er uitdrukkelijk gezegd dat het tijdschrift het opneemt ‘tegen het analytisch rationalisme’⁽¹⁴⁾. De logica heeft uitgediend - ‘de ongerijmdheid van het moderne beeld (is) niets anders dan de juiste uitdrukking van de waarheid, die volgens de modernen in de eerste plaats a-logisch en irrationeel is’⁽¹⁵⁾; de tijd van de theologen en papenvreters is voorbij; God en Monsieur Homais worden naast elkaar op zolder gezet samen met de ‘objectieve abstracterende geest’ (‘Reflex’, nr. 1) en de luchtkastelen die deze verzint.

Daar is nog een laatste aspect van de traditie waar protest tegen wordt aangetekend, met name het vaderlandse karakter daarvan. Sinds geruime tijd maakt de kunst een internationaal verschijnsel uit, doch de avant-garde drijft dat kosmopolitisme op de spits en zoekt liefst toenadering tot geestverwanten in het buitenland, trouwens vaak bij gebrek aan belangstelling en ontvankelijkheid in eigen land. Van ‘Cobra’ waren Deense, Nederlandse en Belgische kunstenaars lid; ‘Blurb’ werd door Vinkenoog uitgegeven in Parijs waar ook Claus, Appel, Corneille en anderen jarenlang verbleven. In dit geval doet de breuk met het lokale en het nationale zich voor in de concrete vorm van uitwijking en ballingschap. Niet alleen is in ‘Tijd en Mens’ geen sprake van het geharrewar tussen C.V.P., P.V.V. en B.S.P., maar ook van de taalstrijd maakt het tijdschrift geen gewag. Dit is niet enkel toe te schrijven aan de toestand waar de Vlaamse Beweging onmiddellijk na de oorlog in verkeerde, want ook latere uitingen van het Zuidnederlandse

modernisme zwijgen daarover. Gelijkerwijs toont Vinkenoog dezelfde afkeer van Nederland - 'dit familiegraf genaamd Nederland'⁽¹⁶⁾ - als Slauerhoff in de jaren dertig. Het is hier de plaats niet om uit te weiden over deze kwestie die wel een afzonderlijke studie verdient. De zucht tot emigreren kenmerkt al de generaties van Multatuli, Busken Huet, Couperus, Van Schendel en Du Perron, evenals die van Byron, Keats, Shelley, D.H. Lawrence, Somerset Maugham, Norman Douglas, Huxley, Auden, Durrell enz. Wellicht heeft de opkomst van de avant-garde omstreeks 1910 slechts een neiging versterkt die zich vanaf het einde van de vorige eeuw hoe langer hoe meer doet gevoelen in de protestantse maatschappij. Wat er ook van zij, het katholieke Frankrijk en het katholieke Italië lijken veel minder kunstenaars te verbannen dan Nederland en Engeland, en in Vlaanderen is Claus vrijwel een uitzondering.

Nu de balans - liever gezegd: het passief - van de 'traditie' afgesloten is, doet men er goed aan zich af te vragen welke waarden door de avant-garde uit den boze worden verklaard. Kunstvormen kunnen nu eenmaal niet worden gewijzigd of de denkschema's die aan de structuur ervan ten grondslag liggen en die trouwens ook in die van de geesteswetenschappen, de maatschappelijke instellingen enz. worden teruggevonden, gaan meteen mank en storten in elkaar. Alles houdt verband, ook al is dat verband nu eens expliciet en zichtbaar dan weer indirect en verborgen. Zo onderstellen het realisme en het neoclassicisme een door iedereen aanvaard wereldbeeld en verwijzingskader dat onder meer hun verlangen naar objectiviteit verantwoordt. Bovendien reduceren zij de werkelijkheid, onverschillig of deze 'natuurgetrouw' weergegeven dan wel gestileerd wordt, tot zintuiglijke indrukken, gevoelens of ideeën, dat wil zeggen tot bewuste fenomenen die aan de kunstschepping voorafgaan en in het kunstwerk worden geprojecteerd. Hoe individualistisch ook, meestal laat de 'traditie' achter de veelheid van subjecten en meningen het profiel van de onveranderlijke Mens en van zijn eeuwig gewaande (af)goden - Christus, Venus en de Vlaamse (Nederlandse) Leeuw - doorschemeren. Die gemeenschappelijke, vaste en welbekende coördinaten, die zekerheden waar ook de maatschappij op berust, zijn het die nu onverwachts van de hand worden gewezen.

Het valt ons niet moeilijk de doorbraak van het experimentalisme uit de literaire conjunctuur te verklaren. Oor-

zaken die aan de kunstontwikkeling inherent zijn, liggen voor de hand. Omstreeks 1930 was het expressionisme dat de eerste fase van de Nederlandse literaire avant-garde op gang had gebracht al sinds enige jaren aan het ebben. Met Roelants, Walschap en Herreman, met Ter Braak en Bloem had een bezadigder richting gezegevierd die de ‘persoonlijkheid’ centraal stelde. Hier hadden de oorlog en de eerste naoorlogse publikaties blijkbaar niets aan veranderd. Het tijdvak 1944(of '45)-'48 wordt door de jongeren uit Noord en Zuid eenstemmig gekarakteriseerd als een periode van stagnatie. Reeds in september 1945 wordt daarop gewezen in het programma van ‘Podium’. Wat later spreken Constant Nieuwenhuys van een ‘culturele leegte (...) (die) zich nog nooit zo sterk en in zo algemene mate (heeft) doen gevoelen, als na deze laatste wereldoorlog’ (‘Reflex’, nr. 1), Vinkenoog van een ‘volkomen leegte’⁽¹⁷⁾ en van de ‘impasse der nederlandse poëzie’⁽¹⁷⁾, Andreus van ‘het gladde, gezapige en kleinburgerlijke gedoe (...) dat op het ogenblik nog steeds voor poëzie doorgaat’⁽¹⁸⁾. Dezelfde hopeloosheid drukken de Vlaamse tijdschriften uit. Aan de ‘impasse’ van Vinkenoog beantwoordt het ‘attentisme’ waar Paul van Keymeulen⁽¹⁹⁾ melding van maakt. Het felst en het duidelijkst is de analyse van Walravens die naar aanleiding van de enquête van ‘De Vlaamse Gids’ (juli 1947) naar de toenmalige malaise een opstel publiceert onder de veelzeggende titel ‘Nood’:

De meeste onzer jonge dichters schijnen vooral naar de goeie, Hollandse, classieke degelijkheid te streven. Daarvoor wenden zij de meest beproefde, de veiligste knepen van het vak aan. Maar de zin voor het gevaarlijke, heerlijke avontuur schijnen zij totaal te ontberen. Vandaar dat er geen nieuw ideeëncomplex en geen nieuwe beeldspraak in Vlaanderen ontstaan is.

Twee oorzaken liggen, meen ik, ten grondslag aan deze nood. Enerzijds is er de onverschilligheid van de meeste onzer jongeren voor de tijds- en buitenlandse problemen, anderzijds is er de minimiserende, kleinburgerlijke invloed, die van de actie der ‘Fonteiniers’ uitgegaan is⁽²⁰⁾.

Zoals men ziet, moeten vooral de dichters het ontgelden; overigens deed het reveil zich eerst in de poëzie en pas later in het proza voor: immers, in 1950 was de lyriek er het slechtst aan toe. Van deze eenzijdige belangstelling in de dichtkunst kan echter nog op een andere wijze rekenschap worden gegeven. Avant-garderomans van betekenis die met *Ulysses*, *To the Lighthouse*, *Nadja*, *Le chiendent* en *Berlin Alexanderplatz* ook maar enigszins de vergelijking hadden kunnen doorstaan, had het Nederlandse expressionisme niet

weten voort te brengen, terwijl Van Ostaijen en de jonge Marsman zeker niet onderdeden voor hun Franse en Duitse tijdgenoten. In de lyriek werd de achterstand ten opzichte van het buitenland des te scherper gevoeld omdat die vroeger zo goed als niet bestaan had. Van groter belang is tenslotte nog het feit dat de autonome - i.e. betekenisgevingende en niet-utilitaire - taaltekens van de dichter die niet naar de zintuiglijk waarneembare wereld hoeven te verwijzen in wezen aan de vrijheidszucht van de experimentelen voldeden. Kortom, de lange overheersing van het 'realisme' in de roman en van het 'neoclassicisme' in de poëzie, de behoefte aan nieuwigheid die deze toestand op den duur deed ontstaan, met andere woorden de opeenvolging van acties en reacties die de literaire evolutie kenmerkt, dat alles volstaat ruimschoots om de wedergeboorte van de avant-garde toe te lichten.

Ik zei echter reeds dat de afwijzende houding van de avant-garde zich ook op sociaal en politiek gebied deed gelden en dat de gedaanteverwisselingen van de kunst hoe dan ook samenhangen met die van de samenleving. Dit verband in het licht te stellen behoort juist tot de taak van de literatuursocioloog.

Haast zonder uitzondering stellen de jongeren de artistieke traditie gelijk met de bourgeoisie. Vooral 'Reflex' afficheert antiburgerlijke gevoelens. Uitdrukkingen als 'klassemaatschappij', 'maatschappelijke elite', 'de nieuwe machthebber, de bourgeoisie', 'klassecultuur', 'de onnatuur van deze klassegemeenschap en haar esthetiek', 'burgerlijke wereld' en 'burgerlijke idealisten' liggen Constant in de mond bestorven, maar dat is ook normaal bij iemand die van marxistische beginselen uitgaat en dus de burgerstand voor het verval van de kunst verantwoordelijk stelt. Het standpunt van zijn Manifest wordt in hoofdzaak gedeeld door zijn mederedacteuren, namelijk door Eugène Brands en door Gerrit Kouwenaar die zich op Lukács en Aragon beroept ('Poëzie is Realiteit', in 'Reflex', nr. 2). In 'Cobra' (nr. 4) staat een montage waarin de Liggende Venus van Titiaan de kop van een oude snoeper heeft gekregen terwijl drie arbeiders met een pet op in haar luxueuze kamer binnen zijn gelaten. Het geheel heet 'La putain de classe...'. Minder politiek gericht doch daarom niet minder scherp zijn de aantijgingen van 'Blurb' ('de stompzinnigheid van die nijlpaardenhuidlaag der bevolking die wij eens bourgeoisie noemden'⁽¹⁶⁾) en van 'Tijd en

Mens' dat het antwoord wil zijn 'van een generatie op de kleinburgerlijkheid, de corruptie en de wreedheid, die de voorgaande generatie's haar niet hebben bespaard'⁽⁹⁾. 'Kleinburgerlijk' is zelfs een van de geliefkoosde scheldwoorden van Walravens, doch bij hem wijst het eerder op een wijze van denken en voelen dan wel op klassebewustzijn. In 'Nood' is het synoniem met zelfgenoegzaam, slap, bekrompen, halfzacht, lauw. De kleine burger is hij die in het gareel loopt en de sleur volgt - de dichter van het klein geluk en, aldus Walravens, de held bij uitnemendheid van de Zuidnederlandse: letterkunde⁽³⁾. 'Kleinburgerlijkheid' noemt hij trouwens in één adem met 'de naïerij en het goedsakkig traditionalisme van de hedendaagse Vlaamse kunst'⁽²¹⁾. Wij zouden verschillende taalspelen door elkaar haspelen wanneer wij zo maar besloten dat de revolutie van de kunstenaars in allen dele overeenkomt met, laat staan rechtstreeks uitloopt op, de politieke revolutie. Eens te meer stuiten wij op de ambiguïteit van de woorden. 'Bourgeois' hoort in diverse vaktalen thuis: voor de student is het een filister, voor de marxist iemand uit de bezittende klasse, voor de artiest iemand die van kitsch houdt enz. Elke generalisatie op dat gebied is dan ook fout.

Dat neemt niet weg dat de grootste gemene deler van de betekenissen die in onze tijd aan de term 'bourgeois' worden gehecht, de verkleefdheid van de middenstand aan de bestaande orde openbaart. Deze liefde tot wat is, weerspiegelt zich in het gezag van het kapitaal, de cultus van de stabiliteit en de soliditeit die het eigendom duurzaam maken en over het algemeen in de nabootsing, met andere woorden het reproduceren van handelingen en het in acht nemen van gedragsregels die tot het verwerven van goederen hebben gevoerd. Het is vermoedelijk geen toeval dat de overheersing van het imitatieprincipe waar de kunstleer van de Renaissance en het classicisme op steunt, samenvalt met de opkomst en de triomf van de derde stand.

De bourgeoisie heeft altijd geïmiteerd. (...) In de kunst evenals in de moraal kan men de overname door de burger van de vroegere of buitenlandse patronen reconstrueren. De individuele burger heeft nagebootst en hij imiteert nog de landjonker, de prins, de koning, de hereboer, de patriarch, de ridder, de condottiere enz.⁽²²⁾.

H. Lefebvre beweert zelfs dat de bourgeois met een 'zekere creatieve onmacht' behept zou zijn, doch het 'mengsel van imitatie en oorspronkelijkheid' dat hij verder vermeldt, past beter bij die mentaliteit; op die synthese

immers was juist de klassieke traditie gebaseerd. Het is in wezen de imitatie die de avant-garde op elk gebied veroordeelt, waarbij zij tevens een eind maakt aan de Renaissance-esthetiek en een nieuwe periode inluidt in de kunstgeschiedenis. Hiermee is ons probleem nog lang niet opgelost, al is het reeds duidelijker gesteld. Het staat inderdaad te bezien waar het verzet tegen de nabootsing zijn oorsprong in vindt en wat voor waarden dat in de eerste plaats geldt: de heersende moraal, de maatschappelijke misstanden of alleen maar - althans oorspronkelijk - de overgeleverde kunstopvattingen? De vraag is des te moeilijker te beantwoorden daar de terroristen zelf niet altijd kleur (kunnen of willen) bekennen of zich niet erg bekommeren om zulke onderscheidingen.

Terroristen... Het is veel gezegd. Doch in vergelijking met de Van-Nu-en-Straksers en de Tachtigers bij wie enige tijdgenoten - Gezelle, Verriest en Rodenbach, Multatuli en Busken Huet - nog genade vonden, willen de experimentelen uit 1948 gewoonweg tabula rasa maken. De oude garde en de buitenstaanders cijferen zij weg. Hun houding is aan nihilisme verwant in die zin dat zij op de bestaande orde een pessimistische kritiek uitoefenen en alle dwang, alle binding ten opzichte van de voorgaande generatie verwerpen. 'No avant-garde movement', zo zegt Renato Poggioli, 'fails to display, at least to some degree, this (destructive) tendency'⁽²³⁾. Het antagonisme, dat in de regel de ontwikkeling aan de gang houdt, neemt hier de vorm aan van een drang om te vernietigen en uit te roeien. Vinkenoog bijvoorbeeld schrijft een 'Inleiding tot een fenomenologie van de haat' ('Blurb', nr. 2) en hij geeft toe dat zijn generatie 'misschien (...) negatief of nihilistisch' is⁽²⁴⁾. Als 'stomste uitspraak van het half-jaar' stelt hij een uitlating van H.A.A.R. Knap voor die luidt als volgt:

De goedkoopste vorm van geestelijk leven is natuurlijk het nihilisme, de ontkenning van alle waarden, de afbraak van alle normen, het propageren van het niets, van het botte née⁽²⁵⁾.

'Blurb' dat 'aan niets van het oude waarde (hecht)' en 'er openlijk voor (uitkomt) niets nieuws te kunnen brengen'⁽²⁶⁾, concretiseert beter dan de andere tijdschriften het schoon schip maken van het jaar nul en de leegte waar de nihilist zich in ophoudt: 'onafhankelijkheid van alles en iedereen'⁽²⁷⁾. Vandaar ook de apologie van de haat, de zelfmoord en de pest, die de aardbol tot een maanlandschap zullen reduceren.

wij zullen zien:
 geen gedichten meer
 geen prière de ne pas toucher
 geen smoking prohibited
 geen europa
 geen amerika
 geen rusland, noch USSR
 geen 1984
 geen huid
 geen ingewanden
 geen haren, tenen en voeten
 geen ogen behalve gesmolten
 geen oren behalve alles-
 horende, geen handen behalve
 die in vuur tastende
 geen werelddelen onontdekt
 geen zon
 geen sterren
 geen vuur geen brand hèèr: geen hel, de pest⁽²⁸⁾.

Vinkenoog stamt af van Dada; hij herhaalt het ‘vive rien’ uit *Bezette Stad*. Maar het zuivere nihilisme kan geen blijvende toestand zijn; het loopt uit op het niets of het zoeken naar een positieve houding. Hier streeft Vinkenoog in werkelijkheid naar; in ‘Reflex’ wordt deze houding al in marxistische termen bepaald, ofschoon ook Constant met het nihilisme koketteert, zij het maar om de bourgeoisie uit te schakelen en aldus de weg te banen tot het millennium. In dit geval gaat het nihilisme echter met een optimistische revolutiegeest gepaard.

De nihilist en de revolutionair vertonen inderdaad gemeenschappelijke kenmerken. Karakteristiek voor alle avantgardisten is hun agressieve en uitdagende wijze van handelen: ‘ik ben (...) arrogant en aanmatigend en ook “beledigend”’⁽²⁹⁾, bekent Vinkenoog op zelfgenoegzame toon. Van deze neiging die de surrealisten tot opzienbarende mystificaties aanzette, is het bijwerken van het schilderij van Titiaan in ‘Cobra’ een ander voorbeeld. Het modernisme spot graag met taboes en wil tot elke prijs aanstoot geven. ‘Ik houd (...) van schandalen en relletjes’⁽¹⁶⁾, aldus Vinkenoog. In al die provocaties, onverschillig of daarachter het verlangen een nieuwe maatschappij op te bouwen al dan niet schuilgaat, openbaren zich een zelfde geldingsdrang en een zelfde vrijheidsgeest. Het komt er niet enkel op aan zich op te dringen: van meet af aan poneren ‘Tijd en Mens’ en ‘Reflex’ dat de mens vrij is. In oktober 1954 spreekt Walravens in verband met zijn mederedacteuren van een ‘littérature du salut’. ‘Et ce salut’, preciseert hij, ‘pour eux, c’est la liberté dans la forme artistique et dans

le comportement moral'⁽³⁰⁾. Van politieke vrijheid rept hij dus niet, evenmin als Vinkenoog die er uitdrukkelijk van afziet 'de wereld te "verbeteren"'⁽³¹⁾ en ermee volstaat zijn zelfstandigheid uit te bazuinen: 'vrijheid met zo min mogelijk concessies', 'volstreckte onafhankelijkheid', 'afzijdig van elk camp engagé'⁽³¹⁾. Naar zijn eigen getuigenis staat deze individuele vrijheid trouwens gelijk met de haat van de nihilist⁽³²⁾. Met deze anarchistische vrijheid die geen ander doel nastreeft dan zichzelf, vormt het Manifest van Constant een opvallend contrast. Volgens 'Reflex' moeten eerst de conventies van de 'voorbijge klasscultuur' teniet worden gedaan, maar deze negatieve fase van de vrijheid zal slechts dienen om de positieve werking ervan mogelijk te maken, dat wil zeggen

(...) de bevrijding van de menselijke geest uit de passiviteit en de opbloei van een allen omvattende volkskunst. De algemene maatschappelijke impotentie, de passiviteit van de grote massa, zijn een gevolg van de belemmering die de culturele normen opwerpen voor de natuurlijke uitleving van de levensdrang. De bevrediging van deze primitieve behoefte aan levensexpressie, is het die het leven activeert, iedere verslapping van vitaliteit kan genezen, en de kunst maakt tot een inrichting voor geestelijke hygiëne. (Manifest in 'Reflex', nr. 1.)

Hoofdzaak is ditmaal de doelgerichtheid van de vrijheid, met name de 'bevrediging' van de 'primitieve behoefte aan levensexpressie', de kunst als 'hygiëne' en de maatschappelijke zending van de kunstenaar:

In deze periode van omwenteling, kan de scheppende kunstenaar geen andere rol spelen dan een revolutionnaire, en is hij verplicht de laatste resten ener lege en hinderlijk geworden esthetiek te vernietigen, om de scheppende instincten die nog onbewust in de mens sluimeren tot ontwaken te kunnen brengen (*ibid.*).
Een nieuwe vrijheid is aan het ontstaan, die de mens in staat zal stellen zich te uiten zoals zijn instinct het eist (*ibid.*)

Schrijven is, om met Ivo Michiels te spreken⁽³³⁾, 'een manifestatie van het vrij-zijn van de auteur', doch het springt in het oog dat de gemeenschap daar niet steeds in dezelfde mate - en soms blijkbaar helemaal niet - mee gediend is. Niet ten onrechte beschouwde Christopher Caudwell de anarchistische vrijheid als de uiterste verwezenlijking van de burgerlijke leer - 'complete "personal" freedom, complete destruction of all social relations'⁽³⁴⁾. Maar of zij nu met volslagen anarchie genoeg neemt en in een zuiver individuele behoefte voorziet dan wel de samenleving in het oog houdt, steeds reikt de avant-garde op een of andere manier naar de frygische muts van de revolutionair.

Uiteraard levert zij voorpostengevechten en werpt zij barricaden op. Maar welke vlag plant zij daarop? Laten wij ons nogmaals voor metaforen en generalisaties hoeden. Evenmin als de vrijheid van de kunstenaars kan hun revolutie zo maar met die van 1789 of 1848 vereenzelvigd worden. In de barricaden van Picasso en Breton zit meer doek en papier dan steen. Zeker is intussen dat 'Cobra', 'Reflex', 'Blurb' en 'Tijd en Mens' (krioelen van de opruiende proclamaties. De vierde aflevering van 'Cobra' zet in met een artikel van Constant, getiteld 'C'est notre désir qui fait la révolution', waarin hij evenals in 'Reflex' een verband legt tussen de nieuwe kunst en 'la libération de notre vie sociale, que nous nous proposons comme une tâche élémentaire'⁽³⁵⁾. De kunstschepping zoals hij die opvat, is inderdaad dienstbaar aan de vrijmaking van de mens en dus ook aan de revolutie. Zoals bekend, hanteren avant-gardebewegingen vaak een militante en militaire beeldspraak waarbij bewust of onbewust de kunst met de politiek en de schepping met een vuistslag worden verward. Zo wordt 'Cobra' uitgegeven door het '*front international des artistes expérimentaux d'avant-garde*' waaronder de zogenaamde '*surréalistes-révolutionnaires*'. De medewerkers aan 'Reflex' maken van de marxistische terminologie dankbaar gebruik en zelfs Vinkenoog, die zich politiek niet wil compromitteren, spreekt van revolutie, maar dan van 'de revolutie van de geest (...) (die) ons meer waard (is) dan de synthetische revolutie uit het Oosten'⁽³⁶⁾. Op kunstgebied kan van onvermengd nihilisme nooit sprake zijn. Het uitdrukken van de creativiteit en het voortbrengen van het boek of het doek werken op zichzelf de vernietigingskrachten tegen die het wezen van het nihilisme uitmaken. Samenvattend kan men zeggen dat de revolte en de revolutie wel nihilistisch zijn, maar alleen in zoverre zij ergens tegen gericht zijn en dat proberen te doen verdwijnen om daar iets anders in de plaats van te stellen. Het laatste heeft met nihilisme niets te maken. De destructiefste kunstenaar kan niet anders dan opbouwen precies omdat hij kunstenaar is; bij hem treedt de architect in de voetsporen van de afbreker. In *L'homme révolté* definieert Camus de kunst in het algemeen als 'ce mouvement qui exalte et nie en même temps'⁽³⁷⁾ en wijst hij erop dat de revolte een 'univers de remplacement'⁽³⁸⁾ in het leven roept: 'La révolte (...) est fabricante d'univers'. Vanzelfsprekend druist deze constructieve impuls lijnrecht in tegen het opzet van de terrorist. Kortom, de avant-garde impliceert

tevens het afwijzen van de bestaande orde en het verlangen naar een ideale orde die de verbeelding zich soms vooralsnog nauwelijks voor kan stellen.

Van al de naoorlogse avant-gartetijdschriften is 'Reflex' ongetwijfeld het meest revolutionaire. Het stelt ons dan ook in staat de aard van de omwenteling scherper te omschrijven en het probleem van de prioriteit van de politiek of van de kunst aan te snijden. Een van de leuzen van 'Cobra' (nr. 4) luidt: 'en art pas de politesse - L'art c'est du désir brut'. Hierbij wordt het Freudiaanse uitgangspunt van de Experimentele Groep beklemtoond. De kunst doet dienst als uitlaatklep van het instinct, van de 'behoefte aan levensexpressie' en 'de directe eisen der menselijke vitaliteit':

'Aangezien wij het activeren van de scheppingsdrang als de voornaamste taak van de kunst zien (...) ('Reflex', nr. 1). Primair is dus de bevrijding van het *individu* en wel van alle individuen, maar dat is een doel dat, zoals bij het kind en in primitieve culturen het geval is, door het beoefenen van de kunst moet worden bereikt. Eigenlijk bewegen wij ons hier nog uitsluitend in de sfeer van de (diepte)psychologie en van de kunstschepping. De bron van de poëzie, aldus Kouwenaar, was 'de behoefte aan creatief manifesteren'⁽¹²⁾. Uit deze overtuiging vloeit de lichamelijkheid van de nieuwe poëzie voort, alsook de werkwijze van de experimentelen die met hun bouwstoffen (woorden of kleuren en lijnen) spelen zonder zich daarbij naar een bewuste inhoud of naar vooraf bestaande vormen te richten. Kunst wordt aldus synoniem met psychografie en expressiviteit; als zodanig is zij ook een therapie. Niet het intellect, maar het onderbewustzijn geeft de doorslag; de inventie verdringt de imitatie⁽³⁹⁾ - dat verlangen zich uit te drukken dat al op het programma van Dada en het surrealisme stond, is wellicht nog, aldus Arnold Hauser, een erfdeel van de romantiek⁽⁴⁰⁾. Intussen hebben wij het slechts over de schrijver gehad. Maar hoe profiteert de samenleving dan van diens nieuw verworven zelfstandigheid? In ieder geval staat het als een paal boven water dat de maatschappelijke revolutie uit zal gaan van de activiteit van de schepper; de omwenteling fungeert als doel en de kunst als middel. Als 'inrichting voor geestelijke hygiëne', betoogt Constant Nieuwenhuys in het eerste nummer van 'Reflex', is kunst 'eigendom van allen' en uit deze premisse leidt hij dan het ontstaan van een nieuwe volkskunst af, met andere woorden 'die uiting van het leven, die uitsluitend gevoed wordt door

een *natuurlijke* en daardoor *algemene* drang naar levensexpressie'. De huidige maatschappij is juist uit den boze omdat zij de aangeboren expressiviteitsdrang - een levensbehoefte - van de mens het zwijgen oplegt. Van bijzonder belang is voor Constant de reinigende functie van de kunst:

Deze drang naar directe expressie, naar een uitweg voor de opgekropte vitaliteit, door de kunsthistorici beschouwd als de stimulans voor de ontwikkeling der cultuur is dus in werkelijkheid de sloper ervan. Hij is de bron van alle revolutionaire *activiteit* en tast de fundamenten van de cultuur steeds verder aan, niet rustend alvorens de oorzaak van de onbevredigdheid is weggenomen⁽⁴¹⁾.

Allesbehalve dubbelzinnig is tenslotte nog in hetzelfde artikel ('Cultuur en contra-cultuur') de passus waarin hij de functie van de kunst bepaalt: een 'psychisch instrument ten behoeve van alle mensen, *in dienst* van de ontwikkeling naar een waarlijk menselijke levensvorm'⁽⁴¹⁾. Eens te meer wordt het heil van het mensdom van de kunstenaar verwacht. In de eigenaardige synthese van Marx en Freud, die ook W.H. Auden in de jaren dertig had beproefd, neemt de laatste voorlopig nog het leeuwedeel voor zich. Freud is het inderdaad die de verlossing van de massa in de hand zal werken. De 'socialistische' staat wordt aldus afhankelijk gemaakt van een individuele en geestelijke, psychische en culturele ommekeer, wat het welslagen van de onderneming vast en zeker niet waarborgt. In wezen vertoont de revolutionaire gezindheid van 'Reflex' de onpraktische geest die vele kunstenaars eigen is; 'Cobra' mag dan beweren dat '*la satisfaction de notre désir élémentaire, c'est la révolution*'⁽³⁵⁾, maar dat kan per slot van rekening slechts betekenen dat hij die zich uitleeft per se de instellingen ondersteboven gooit, hetgeen nog te bewijzen is.

Wie de structuralistische werkwijze op sociale situaties gaat toepassen, probeert hieruit bepaalde patronen op te maken. In een artikel over 'De sociologie van de hedendaagse Vlaamse roman'⁽⁴²⁾ heb ik bijvoorbeeld aangetoond dat na 1925 gelijkvormige schema's zich in de Zuidnederlandse roman en in de Vlaamse middenstand aftekenden en dat deze schema's in ruwe trekken konden worden gereduceerd tot de polariteit participatie/differentiatie. In 'Tijd en Mens' wordt deze tegenstelling niet meer aangetroffen en ook de literaire en politieke stellingname van de Noordnederlandse avant-garde berust op een zeer verschillend krachtenstelsel. Het evenwicht tussen de polen is onherroep-

pelijk verbroken. Ten opzichte van de bestaande orde is de deelneming van de schrijver het nulpunt nabij terwijl zijn vervreemding toeneemt en in opstandigheid omslaat. Het isolement van de kunstenaar is een stokpaardje van de avant-garde. Overal en altijd zijn de blijde boodschappen een sta-in-de-weg en tussen speelman en spelbreker is de afstand niet bijster groot. Zoals men weet, vond het modernisme zijn oorsprong grotendeels in de romantiek, een stroming waar de 20ste eeuw onder meer de opvatting aan ontleend heeft dat de artiest geniaal en verdoemd, ongewoon en ongewenst is. ‘De moderne kunst’, zo zegt Constant, ‘(...) staat geïsoleerd en onmachtig in een maatschappij, die al haar krachten schijnt te concentreren op haar eigen vernietiging’ (‘Reflex’, nr. 1) en ook Eugène Brands wijst op de ‘steeds breder wordende kloof’⁽⁴³⁾ tussen publiek en kunst. Daar wil ‘Reflex’ precies een eind aan maken door de vrijheid van uiting die in de huidige samenleving alleen de kunstenaar nog geniet tot ‘bezit van allen’ te verklaren. Vrome wensen zijn dat, want zij onderstellen een omwenteling waar wel naar verlangd wordt, maar die nauwelijks in het verschiet ligt. In welke klasse dient de modernist intussen te worden ondergebracht? Tot de bourgeoisie lijkt hij niet te behoren, want er is geen sociale groep die hij ideologisch meer verafschuwt. Aan de andere kant, naar zijn uitdagende levensstijl te oordelen, heeft hij met het proletariaat weinig of niets gemeen en naargelang hij ouder wordt, gaat zijn handel en wandel - als hij maar niet verpaupert en indien hij van de bohème afziet - zelfs hoe langer hoe meer overeenkomst vertonen met die van de heersende klasse, wat echter aan zijn ideologisch verzet geen afbreuk doet. Men zou uiteindelijk kunnen zeggen dat hij eventueel aan de arbeidende klasse de hand reikt *alleen maar* uit afkeer van de burgerlijke waarden, maar dat hij deze toch broodnodig heeft om zijn revolte te rechtvaardigen. De avant-garde en de bourgeoisie staan dus evenals Siamese tweelingen in onderling verband zoals op politiek gebied het geval is met de bourgeoisie en het proletariaat. Het Nederlandse experimentalisme kan zijn doelstellingen niet anders formuleren dan met betrekking tot de artistieke en sociale traditie. Daar de bourgeoisie alles in het werk stelt om het volk te verburgerlijken, en verder omdat de avant-garde zich rechtstreeks tegen de bourgeoisie richt, ziet zij zich gedwongen haar betrekkingen tot alle klassen af te breken en ook tegenover het proletariaat

zoals het nu is de houding van de buitenstaander aan te nemen. De avant-garde vormt een afzonderlijke cel binnen de maatschappij, een besloten kring die noch van het academisme van de burger wil weten noch van de populaire en commerciële kunst die deze het volk toedenkt; de avantgarde distantieert zich resoluut van het ‘publiek’ door haar provocerend optreden en haar hermetisme, en is over het algemeen niet vrij te pleiten van aristocratisch exclusivisme.

Although we have often mentioned the plebeian *bohème*, a toughguy tendency, a demagogic nature and nearly anarchistic leanings, here we can - and ought to - say, without fear of repetition or contradiction, that the avant-garde spirit is eminently aristocratic⁽⁴⁴⁾.

Weinig modernisten komen ervoor op dat zij voor het volk schrijven⁽⁴⁵⁾, althans voor het volk dat ze omringt. In het democratische Manifest van Constant worden ‘klerk en kruidenier’ met onverholen minachting behandeld hoewel die evenals de arbeider toch slechts van de cliënteel van de bourgeois deel uitmaken. Vinkenoog, voor zijn part, ziet in de Publieke Opinie een negatieve waardemeter⁽⁴⁶⁾ en verklaart dat ‘Blurb’ voor ‘ruim tweehonderd begenadigden’ bestemd is⁽⁴⁷⁾:

wanneer in een land van 10.000.000 inwoners een twee à drieduizend personen (hoogstens) in poëzie geïnteresseerd zijn, wel Mijne Heren van het telefoonboek, dan is deze poëzie wel verdomd belangrijk, zagezegd het belangrijkste dat er kan bestaan. (...) Dat eens-gekoesterde illusies mij tot meer dan de ingewijden te kunnen richten, verloren zijn gegaan of niet, het doet weinig terzake.

Want, wij de ingewijden, de begenadigden in de letterlijke zin van het woord, van het Woord, wij weten meer dan de anderen, wij sukkelen wel maar wij sukkelen met Hans Lodeizen⁽⁴⁷⁾.

De woorden ‘personen’ en ‘ingewijden’ die Vinkenoog gebruikt, verraden de dubbelzinnige situatie van de avant-garde die zich van de middenstand en zelfs van de hele kapitalistische klassenmaatschappij afzondert, en die enkel toenadering zoekt tot de verdrukten omdat zij de verdrukkens nog meer verfoeit. Die ‘begenadigden’ - dichters en lezers - behoren tot een aparte groep, samengesteld uit alleenstaande mensen van verschillende afkomst die met een zelfde geestdrift voor bepaalde waarden bezielde zijn, een verschijnsel dat Poggioli ‘crystallization through sympathy’⁽⁴⁸⁾ noemt. Weliswaar probeert zulk een coterie zich uit te breiden en proselieten te maken; die bekeringsijver die verband houdt met haar zwakte, haar vijandschap tegen de toonaangevende kunst en haar revolutionaire elan manifesteert zich in het uitgeven van tijdschriften en bloem-

lezingen (*Vierendelen*, 1951; *Atonaal*, 1951; *Nieuwe Griffels*, *Schone Leien*, 1954; *Vijf 5 tigers*, 1955; *Waar is de eerste Morgen?*, 1955) en het op touw zetten van exposities in groepsverband. De revolutie mag dan van individuen uitgaan, maar zij streeft vroeg of laat naar een gemeenschappelijke strijd om haar programma te kunnen verwezenlijken. De tegemoetkoming van de avant-garde jegens eventuele sympathisanten gaat zelfs zo ver dat zij de passieve rol van de traditionele lezer, luisteraar of toeschouwer wil vervangen door deelneming aan het scheppingsproces ('Reflex', nr. 1). Het hermetisme confronteert ons met raadsels die om een oplossing vragen en aldus zet het ons aan tot *medeschepping*. Zo kan (hooghartigheid tenslotte ook als een vriendelijke geste worden opgevat.

Het behoeft geen betoog dat de negatieve doelstellingen van het experimentalisme veel duidelijker zijn dan de positieve aspecten ervan. Ieder revolutionair programma heeft trouwens iets weg van een luchtkasteel, zij het maar omdat denkbeelden en woorden buigzamer zijn dan feiten en mensen. Maar in vergelijking met het communistisch manifest is dat van 'Reflex' een echte warboel. Wel weten de jongeren waar zij tegen zijn; voor de rest nemen zij genoegen met vage bewoordingen of onthouden zij zich van elke profetie. Dit verklaart onder andere Vinkenoogs voorliefde voor het zinloze⁽⁷⁾, een begrip dat toen in Parijs in zwang was geraakt. Leo Kofler zegt dat in dit opzicht de avant-garde te vergelijken is met de burgerlijke ideologie, want zij weerspiegelen allebei 'die Situation der Entfremdung', maar zodanig dat het wezen daarvan onherkenbaar wordt:

Es entsteht ein Bild des Menschen und der Gesellschaft, das keine Ideale und keine humanistische Perspektiven mehr zuläßt, ein Bild der Hoffnungslosigkeit allen menschlichen Existierens⁽⁴⁹⁾.

Typischer voor de richting waar wij ons hier mee bezig houden, is dat zij zich uiteraard geen theoretisch begrip van de toekomst zou kunnen vormen. Dit ligt juist aan de manier waarop 'Reflex' de kunst opvat en dus aan het wezen zelf van het experimentalisme. In 'Cobra' (nr. 4) wordt dat uitdrukkelijk onderstreept:

L'expérimentation n'est pas seulement un instrument de connaissance, elle est la condition même de la connaissance à l'époque où nos besoins ne correspondent plus avec les conditions culturelles qui doivent les canaliser. Mais sur quoi dès lors, se base l'expérimentation? Nos désirs nous étant pour la plupart inconnus, l'expérimentation doit toujours

prendre comme point de départ l'état actuel de la connaissance. Ce que nous connaissons déjà est un matériau dont nous tirons des possibilités qu'il n'avouait pas. Et une fois trouvées de nouvelles fonctions de cet acquis, un champ encore plus large s'étend sous nos yeux, qui pourra nous amener à des découvertes encore inimaginables⁽³⁵⁾.

Omschreven worden hier slechts een uitgangspunt en een werkwijze; de bestemming blijft onbekend. De reis wordt een verkenning, waarbij de daad belangrijker blijkt dan de gevolgen ervan ('Reflex', nr. 1) en de revolutie als het ware om haars zelfs wil wordt verheerlijkt, los van wat daaruit zou moeten ontstaan.

Créer c'est toujours faire ce qui n'était pas encore connu, et l'inconnu fait peur à ceux qui croient avoir quelque chose à garder. Mais nous qui n'avons rien à perdre que nos chaînes, nous pouvons bien tenter l'aventure⁽³⁵⁾.
(...) l'humanité est incapable en 1949 de comprendre autre chose que la lutte nécessaire pour sa libération⁽⁵⁰⁾.
L'humanité, nous y compris, est à la découverte de ses désirs, et en les satisfaisant nous les ferons connaître⁽⁵⁰⁾.

Alles wel beschouwd, omtrent de gevolgen van de artistieke revolutie tast men in 1948-1950 nog in het duister. Men neemt algemeen aan dat het heden - de nasleep van de wereldoorlog, de groeiende spanning tussen Oost en West - een overgangperiode is:

Het ontbreken van een toekomstbeeld als voortzetting van deze wereld (...) (Manifest in 'Reflex', nr. 1).
Maar ook rekenden wij uit, dat, waar het leven zich hier in deze late tijd heeft teruggetrokken binnen een miniem bestek, er toch een dakvenster open te storen is op nieuwe nog ongekende en totaal onvermoede sterrenbeelden (E. Brands, To the Point, in 'Reflex', nr. 1).
(...) onze tijd, die op de grens van twee beschavingen wankelt (...) ⁽¹²⁾.
Als wij dan ook van de overtuiging uitgaan dat wij tenminste onszelf en onze onafhankelijkheid zullen moeten redden uit de gevaren die ons van alle kanten bedreigen, zullen wij tevens moeten beseffen dat eventuele nieuwe vormen die ons daarbij zullen helpen, zullen moeten uitgaan van deze volkomen leegte, dit nog steeds braakliggende land. Deze vormen, waarover wij hier spreken, zullen zich moeten openbaren voor of tijdens een catastrofe die over onze hoofden kan losbarsten, en moeten ons tegelijkertijd een handelwijze aangeven, willen wij niet voortijdig vergaan aan onszelf en ons gehecht-zijn aan het verleden. Deze nieuwe vormen, die we 'x' kunnen noemen (of 'blurb') (...) ⁽³⁶⁾.

Het heeft geen zin nog meer citaten op elkaar te stapelen; zij wijzen allemaal op dezelfde onzekerheid en stuurloosheid: 'zonder vertrouwen in wat wij eens een toekomst noemden, gaan wij verder. Wat wij hebben, is niets anders dan onszelf'⁽⁵¹⁾. Op ongeveer dezelfde wijze definieert Walravens het domein van de moderne poëzie als 'De naar

constructie schreeuwende chaos van vandaag⁽⁵²⁾. Deze mensen bewegen zich evenals koorddansers langs de scheidingslijn tussen het oude dat zij haten en het nieuwe dat zij verwachten. De revolutiegeest van het modernisme maakt dat elke ‘periode’ slechts van korte duur kan zijn en versnelt dus het ritme van de kunstontwikkeling. Deze neemt de vorm aan van een ononderbroken reeks van omwentelingen waarbij de discontinuïteit continu wordt, zoals, ook het geval is met de shocktherapie die de avant-garde op het publiek toepast. Veranderen is een constante; er wordt op goed geluk af gevaren.

Door de literatuursociologie wordt misschien ook nieuw licht geworpen op het veelomstreden vraagstuk van het engagement. Op het eerste gezicht en als men geloof hecht aan de uitlatingen van de avantgardisten lijken dezen in twee categorieën uiteen te vallen, namelijk zij die zich evenals Vinkenoog politiek afzijdig houden en zij die partij kiezen, zoals Constant, Brecht en Breton. Terwijl Lucebert in ‘Reflex’ zijn beroemde ‘Minnebrief aan onze gemartelde bruid *Indonesia*’ (d.d. 19 december 1948) publiceert, breekt ‘Blurb’ (nr. 2) een lans voor de Gidiaanse ‘disponibilité’. Tussen die uitersten tracht ‘Tijd en Mens’ een minnelijke schikking te treffen; het veroordeelt zowel de tendenskunst als het estheticisme en hoewel het in navolging van *Les temps modernes* documenten over dienstweigering, de repressie (nr. 18-19) en de kolenmijnen (nr. 21-22) opneemt, staat het open voor werk dat blijkbaar van alle activisme gespeend is. Dit is echter maar schijn, zoals wij straks zullen zien. Over de paradox van de jaren vijftig, dat wil zeggen het aanvaarden van een geëngageerde kunst en het verwerpen van alle partijpolitiek, weidt Walravens herhaaldelijk uit, onder meer in ‘De Vlaamse Gids’ (‘Opstandigheid, verrukkelijke Arend’, oktober 1953) en in ‘Tijd en Mens’ (‘Phenomenologie van de moderne Poëzie’, nov. dec. 1950; ‘Van Ostaijen en de Paradox van '53’, dec. 1953):

Hoe vrij blijven (dichter zijn) en toch gebonden aan de problematiek die mijn historische situatie als mens meebrengt? Hoe het dichterschap terzelfdertijd beoefenen als een woordkunst en als een metaphysica? Daar raken wij het probleem van de Vlaamse dichtkunst in 1953... Het komt mij voor, dat wie zich onttrekken wil aan de paradox van een poëzie die haar stilte bewaart en toch met al haar luister en mogelijkheden geëngageerd is in het hedendaags avontuur van de mens, ten onder moet gaan in het formalisme of in de didactiek⁽⁵³⁾.

Eigenlijk komt Walravens' dilemma neer op een synthese

die steeds vanzelf tot stand komt. Want wie ook maar enigszins de gangbare denkvormen of de omgangstaal geweld aandoet, doet tevens een aanslag op de individuen die daar gebruik van maken en dank zij die communicatiemiddelen een gemeenschap uitmaken. Strikt genomen, zijn denk- of taalfouten stuk voor stuk vergrijpen tegen de bon-ton en de bestaande orde waar iedereen, of hij wil of niet, zich aan schuldig maakt. Allemaal protesteren wij voortdurend tegen een Establishment dat alleen maar schijnbaar onveranderlijk blijft en dat in feite altijd in staat van wording verkeert. De schrijver, en vooral dan de avant-gardeschrijver intensifieert zijn protest zodanig dat het merkbaar en wel eens gênant wordt. Of het nu een politieke, hetzij linkse of rechtse, vorm aanneemt, is een andere zaak. Doch het lijkt wel of verzet de mens aangeboren is en dat neutraliteit geen zin heeft. Het engagement van de kunstenaar stelt per slot van rekening vooral een kwantitatief probleem waarbij nagegaan moet worden in welke mate - direct of indirect - zijn werk met de omstandigheden verband houdt.

Het is natuurlijk op kunstgebied dat het engagement van de avant-garde zich in de eerste plaats voordoet. Het is per definitie artistiek van aard en omdat het artistiek is - met andere woorden omdat elke kunstvorm een wereldbeschouwing impliceert - is het ook moreel en politiek in die zin dat uit stijl en compositie beginselen kunnen worden geabstraheerd die op het gedrag van het individu en het staatsbeleid toepasselijk zijn. Zo komt men dan tot het volgende truïsme: alle politiek geëngageerde kunstwerken behoren niet tot de avant-garde, maar evenals alle kunstrichtingen is de avant-garde altijd minstens potentieel geëngageerd. Een radicale of conservatieve stellingname in de politiek voert niet noodzakelijkerwijs tot een overeenkomstige stellingname in de kunst daar de laatste een vorm van specifieke en autonome activiteit is waar het toepassen van bepaalde technieken mee gepaard gaat. De kunstschepping kan in laatste instantie worden beschouwd als een ambacht; zij hangt af van procédés, grondstoffen en werktuigen die de schepper gekozen heeft omdat hij die hanteren kan. De traditionele vormgeving van Sartres toneel is onder meer hieraan toe te schrijven dat deze auteur met de modernistische techniek geen weg weet. In tegenstelling met de kunst die door het individuele talent wordt bepaald, gaat de politiek ieder staatsburger aan. De kunst is uiter-

aard een specialisatie zoals blijkt uit het gering aantal echte kunstenaars; de politiek is ons aller zaak, althans in een democratisch bestuurd land. Dit onderscheid verklaart waarom hetzelfde partijkiezen niet altijd dezelfde artistieke gevolgen heeft en waarom elke esthetiek hoe dan ook op een politieke overtuiging uitloopt. Wat de avant-garde betreft: het gaat om verzet tegen de bezittende klasse en de behoudzucht of imitatie die hiervoor karakteristiek is. De revolte of revolutie is echter lang niet in alle gevallen links georiënteerd. T.S. Eliot, Ezra Pound, Wies Moens en enige Duitse expressionisten namen het op voor een fel reactionaire richting die Breton en Brecht voor de bare duivel aanzag. Gemeenschappelijk zijn enkel het verlangen de bestaande orde omver te gooien en het extremisme - fascisme of communisme - dat daartoe moet dienen. Deze linkse of rechtse omwenteling is evenwel een bijkomstig aspect van de avant-garde. Hoe zou de bourgeois anders kunnen dwepen met mensen die het schijnbaar op zijn leven hebben gemunt? Afgezien van het feit dat de burger 'de klassen ontkent'⁽⁵⁴⁾ en zich dus niet als mikpunt beschouwt, is hij terecht van mening dat de toneelstukken van Genet hoofdzakelijk onder de literatuur ressorteren en dat de sociale boodschap daarvan weinig of niet meetelt. Welke droogstoppel heeft zichzelf ooit helemaal herkend in *Max Havelaar*? Over het primaat van het artistieke zijn de experimentelen het, zoals gezegd, vrijwel eens. Constant Nieuwenhuys mag dan zeggen 'dat het artistieke probleem niet anders zal worden opgelost dan in samenhang met alle andere problemen'⁽⁴¹⁾, maar hij maakt van de kunst de hefboom van de vernieuwing. Overigens constateert Vinkenoog ironisch dat Constant en zijn vrienden geen agitators zijn⁽⁵⁵⁾ en bepleit hij zelf alleen maar een revolutie van de taal⁽⁷⁾, ook al zijn gedichten 'ondeugdelijke wapenen'⁽⁴⁷⁾. Dit is tenslotte ook het standpunt van Walter Benjamin:

Seit Kriegsende [1918] sind die linken Intellektuellen, die revolutionären Künstler tonangebend für einen grossen Teil des Publikums gewesen. Es hat sich nun mit aller Deutlichkeit gezeigt, dass dieser öffentlichen Geltung keine tiefere gesellschaftliche Wirksamkeit entsprach. Woraus das eine zu ersehen ist: dass - wie Berl sagt - 'ein Künstler, mag er die Kunst auch revolutioniert haben, deshalb nicht revolutionärer als Poiret ist, der seinerseits die Mode revolutioniert hat'⁽⁵⁶⁾.

en van André Breton:

Cette épithète [révolutionnaire], qui rend hâtivement compte de la volatilité non conformiste indiscutable qui anime une telle oeuvre, un tel créateur, a le défaut grave de se confondre avec celle qui tend

à définir une action systématique dans le sens de la transformation du monde et qui implique la nécessité de s'en prendre concrètement à ses bases réelles⁽⁵⁷⁾.

Kunstenaars sterven zelden op de barricaden en geen enkel cultuurverschijnsel staat bij de linkse partijen in slechter reuk dan het modernisme.

Het bestaan hiervan wordt eerst mogelijk gemaakt door vrijheid, een vrijheid die de totalitaire staat ons ontzegt. Het altijd maar door contesteren en het permanente protest kunnen Mussolini, Hitler, Franco of Stalin niet toelaten omdat ook hun regime daar uiteindelijk aan bloot zou staan. Aan de andere kant heeft het modernisme, zoals gezegd, de burgerlijke maatschappij nodig om zich daartegenover te kunnen laten gelden. Dit betekent ook dat het alleen kan bloeien in landen waar de persoonlijke of politieke vrijheid gewaarborgd is en de sociaal-economische gelijkheid door de overmacht van het kapitaal in het gedrang komt, dat wil zeggen precies in de westerse democratieën, zoals Renato Poggioli opgemerkt heeft⁽⁵⁸⁾. Alleen het liberalisme en de regeringsstelsels die zich daarop beroepen, dulden de vijand in huis en de politieke paradox van het modernisme bestaat hierin dat het wel met zijn communisme of fascisme te koop kan lopen zolang dat tot de oppositie behoort, maar dat de overwinning daarvan de ondergang van de avant-garde zou bewerken. Tot op zekere hoogte zijn de modernist en de bourgeois valsspelers: de een zou alles verliezen indien hij werkelijk won en de ander bewondert wat hem negeert. Wellicht maakt Poggioli het al te bont wanneer hij beweert dat

(...) it must be asserted as an absolute principle that the genuine art of a bourgeois society can only be antibourgeois⁽⁵⁹⁾,

doch het scheelt weinig of hij heeft gelijk. In wezen weerspiegelt zich in deze situatie waarbij openbare tegenstelling door geheime en onwillige verstandhouding wordt gecompenseerd de innerlijke verdeeldheid van het individu in de burgerlijke samenleving. Kortrijk, zo zei Claus, symboliseert de 'triomf van de pretentieuze middenstand'; en hij voegt eraan toe: 'Het Kortrijkse gezicht (dat ik draag) bevalt mij niet'⁽⁶⁰⁾.

Op maatschappelijk gebied wordt het schema participatie/ differentiatie waar vóór de oorlog de Vlaamse middenstand en de Vlaamse roman zich naar richtten dus verdrongen

door eenzijdige krachten die het Establishment trachten op te blazen zonder dat aan een of ander surrogaat wordt gedacht. Deze houding transposeert eigenlijk in de samenleving de werkwijze die de experimentele kunst eigen is. Hierbij gaat de schepper uit van materiaal dat hij volstrekt willekeurig bewerkt totdat het iets laat zien wat hem van te voren niet bekend was en pas na afloop van het proces duidelijk wordt. De artistieke methode en de politieke stellingname die daar het verlengstuk van is, onderstellen dezelfde zelfstandigheid ten opzichte van de traditie (het imitatieprincipe van de Renaissancekunst en van de bourgeoisie), dezelfde afbraak van het verleden, dezelfde instelling op het heden, dezelfde onwetendheid omtrent de toekomst en het resultaat van de daad. In beide gevallen gaat de kennis niet aan de handeling vooraf, maar volgt zij hierop. De manier waarop de vakman te werk gaat:

L'expérimentation n'est pas seulement un instrument de connaissance, elle est la condition même de la connaissance (...)⁽³⁵⁾.

stemt overeen met zijn zoeken naar de beste regeringsvorm:

Onze kunst is (...) tegelijkertijd de reactie op een ondergaande wereld en de aankondiging van een nieuwe, en daarom beantwoordt ze niet aan de idealen van de eerste, terwijl ze die van de andere nog niet vermag te realiseren (Manifest in 'Reflex', nr. 1).

Hetzelfde patroon ligt nog ten grondslag aan de volgende passage uit Claus' *Koele Minnaar*:

'De kunst', zei Regina, 'moet de natuur verdringen en stukmaken' (...).
'Om iets te scheppen moet men iets vernietigen, is dat het?'⁽⁶¹⁾.

Treedt de neiging tot slopen op de voorgrond in alles wat de jongeren schrijven, omstreeks 1948-1950 kunnen zij natuurlijk nog niet weten wat hun experimenten aan positieve waarden zullen opleveren. Daartoe is het veel te vroeg; alleen de tijd zal dat uitwijzen. In de politiek redeneren zij op dezelfde manier als in de kunst, doch de afwachtende houding die voor de individuele schepper wel geschikt is, leidt op maatschappelijk niveau tot een impasse. Met mensen en instellingen kunnen nu eenmaal geen proeven worden genomen zoals met woorden en kleuren wel het geval is. De zogenaamde politiek die de wederopbouw van de staat op de lange baan schuift, is gevaarlijk en tenminste onpraktisch. In het gunstigste geval laat zij de vrije loop aan de anarchie, in het ergste aan de onzinnigste buitensporigheden. Zowel bij de politicus als bij de experimenteel

is vindingrijkheid een onmisbare hoedanigheid, maar de eerste maakt die aan concrete gegevens ondergeschikt, terwijl de andere deze realiteit totaal omschept.

Ongetwijfeld verlangen ook de jongeren naar participatie. Doch 'Wat wij hebben', aldus Vinkenoog⁽⁵¹⁾, 'is niets anders dan onszelf'. Onszelf, met andere woorden geen staat, geen volk en niet eens een partij maar hoogstens een vriendenkring of een coterie. De avant-garde is gedoemd haar leven aan de zelfkant van de maatschappij en van de politiek te slijten, ook al koketteert zij soms in het geniep met de bourgeois en in het openbaar met de arbeider. De publieke waarden van de tribunen wijst zij immers van de hand. Een avant-garde die de conventies van het partijstelsel en de voorschriften van een of ander partijbestuur naleeft, verloochent haar eigen aard; in wezen past alleen het individualistische anarchisme bij deze geestesgesteldheid die bij de schepping telkens nieuwe spelregels uitvindt en reeds hierdoor elke samenhangende actie in partijverband impliciet verwerpt. Voor het experimentalisme bestaat er niets duurzaam; alle verworvenheden worden automatisch in twijfel getrokken. Zeker is dat het ideaal van de permanente revolutie door deze richting beter verwezenlijkt wordt dan bijvoorbeeld door het expressionisme, waarbij de revolutiegeest nog op het instellen van een maatschappelijke orde aanstuurde. Voor de experimentelen daarentegen is het zoeken belangrijker dan het vinden en is het nieuwe veroordeeld zodra het aan de dag komt. Dat deze zienswijze lijnrecht in tegenspraak is met de politiek die toch altijd in zekere mate algemeenheid en stabiliteit vooropstelt, ligt voor de hand.

De toekomst glipt de experimentele kunstenaar door de vingers; elke voorstelling hiervan, elk plan, elke prognose is uiteraard onmogelijk. Alleen het heden bestaat, doch wat het voortbrengt wordt onmiddellijk terzijde gesteld. Het verlangen naar participatie richt zich bijgevolg op het verleden, hetzij dat van het individu - de kinderjaren - of dat van het mensdom. Met één sprong over Mondriaan, Breton, Zola en Titiaan, over Rome en Griekenland, komt men eens te meer terecht in het denkbeeldige paradijs waar de nobele wilde zijn arcadisch bestaan leidt. Primitivisme is de laatste toevluchtshaven wanneer de toekomst niets dan onheil of onzekerheid in het vooruitzicht stelt. De zuiverheid die in de werkelijkheid ontbreekt, wordt zonder grond toege-

schreven aan ontastbare schaduwbeelden als daar zijn de holbewoner, de neger enz. Zo verschijnen in 'Cobra' (nr. 4) kindertekeningen en -gedichten en heet de door Walravens samengestelde bloemlezing *Waar is de eerste Morgen?*. Overigens is 'zuiverheid' een van de sleutelwoorden van zijn 'Phenomenologie van de moderne Poëzie' ('Tijd en Mens', nov.-dec. 1950) en dat is verder ook een eigenaardigheid die Vinkenoog in *De Metsiers* van Claus onderstreept (vgl. 'Blurb', nr. 7). Per slot van rekening lijkt de daad soms niet zozeer op een nieuwe wereld afgestemd te zijn, als wel op de reconstructie van de gouden eeuw van de Bororo en van Marc die 's morgens de dingen groet.

Tot dusverre hebben wij de sociale status en het politieke engagement van het Nederlandse experimentalisme nader bepaald. Het staat nog te bezien of de opbloei van de avant-garde omstreeks 1948 sociologisch kan worden verklaard. Van dit verschijnsel kunnen de afkomst en de leeftijd van de kunstenaars niet of niet uitsluitend rekenschap geven. Elke generatie debuteert niet in het teken van het modernisme en karakteristiek hiervoor is juist dat het eerder naast dan wel op de maatschappelijke ladder staat. Hoofdzaak is dat de jongeren zich vervreemd gevoelen van de bestaande orde. Er is tussen die mensen en het Establishment, tussen de behoeften van de individuen en de culturele situatie, een kloof ontstaan⁽³⁵⁾.

Reeds in het Manifest van 'Reflex' spreekt Constant Nieuwenhuys van een 'verschraalde maatschappelijke voedingsbodem' en van 'de belemmering die de culturele normen opwerpen voor de natuurlijke uitleving van de levensdrang'. Daarmee bedoelt hij eenvoudig de leegte en de steriliteit die wij vermeld hebben. Nu is het zaak om de oorsprong van dit gevoel te verklaren. Drie omstandigheden hebben tot het ontstaan hiervan bijgedragen. In de eerste plaats de wereldoorlog die tengevolge van de Duitse bezetting een breuk van vier of vijf jaar op politiek gebied betekende. Toen de uitgeweken Belgische en Nederlandse regeringen uit Londen terugkwamen, werd met dit feit echter weinig of geen rekening gehouden. Noch de leiders, noch de beginselen van de partijen waren veranderd, net alsof de hongerwinter alleen maar een nare droom was geweest, Rotterdam niet in puin lag en Breendonk juist een vergaderplaats te meer was voor 21-julivieringen. Voor de toenmalige jongeren was het aansluiten bij de vooroorlogse toestanden een grote ontgoocheling: zij die in mei 1945

twintig jaar waren, konden zich niet zo maar aanpassen aan handelwijzen die zij alleen van horen zeggen kenden en die zowel de communistische als de Duitse propaganda verdacht hadden gemaakt. Hier raken wij dan aan een tweede factor: de jeugd van de experimentelen. Wat voor de ouderen herstel van de routine heette, werd voor hen een onoverkomelijke hinderpaal⁽⁶²⁾. De derde oorzaak is het begin van de koude oorlog. Niet alleen kwam van de gekoesterde verwachtingen niets in huis, maar de vervulling daarvan werd, gezien de wrijvingen tussen Oost en West in Berlijn, Triëst en Korea, hoe langer hoe onwaarschijnlijker. Op de sclerose van de bestaande orde, op hun teleurstelling en op de gevaren die hen omringen, reageren de debutanten vaak door de angst - een angst waar zij zich tevens tegen verzetten⁽⁶³⁾. De nieuwe avant-garde vloeit voort uit het besef dat het nulpunt bereikt is, uit de overtuiging dat de mens en de kunst in een impasse zijn geraakt. Zoals bekend, resulteert de 'disharmonie entre les institutions et les valeurs fondamentales d'une société'⁽⁶⁴⁾ waarbij 'société' hier door 'kunstenaarsgeneratie' vervangen dient te worden, in revolutie.

Het is altijd onvoorzichtig van het bijzondere tot het algemene te besluiten. Maar uit het voorafgaande kan een stelling worden opgemaakt waarvan de geldigheid nog te bewijzen is, te weten: *de avant-garde is een artistiek verschijnsel van revolutionaire aard dat zich in de burgerlijke maatschappij uit de 20ste eeuw voordoet telkens wanneer de bestaande maatschappelijke en kunstpatronen door een bepaalde groep als uitgeput en dus als niet meer voor imitatie vatbaar worden beschouwd*. Het is vast en zeker geen toeval dat Schönberg, Kandinsky, Eliot en Apollinaire omstreeks 1910, aan de vooravond van de eerste grote catastrofe van de 20ste eeuw, voor de dag komen. Hetzelfde geldt voor het expressionisme, het dadaïsme en het surrealisme die allemaal onmiddellijk vóór of na 1914 optraden. Onze hypothese moet natuurlijk nog aan de historische werkelijkheid worden getoetst. Intussen kunnen wij al opmerken dat de avant-garde dienst doet als uitlaatklep voor de spanningen van de burgerlijke democratie en deze zelfs helpt handhaven in die zin dat zij de revolutionaire gezindheid en de misnoegdheid van een minderheid afleidt van de politieke daad. Zo fungeert de kunst nogmaals als surrogaat, schadeloosstelling en regulator⁽⁶⁵⁾. De veelvuldige uitingen van het modernisme in onze tijd verraden op

ondubbelzinnige wijze de onevenwichtigheid van een samenleving die langs vreedzame weg haar doel aan het zoeken is.

J.W.

Eindnoten:

- (1) Lucebert: *Verdediging van de 50-ers*, in: *Cobra*, 4, p. 10 (opgenomen in Lucebert: *1948-1963 Gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij (LRP, 84), 1965, pp. 23-24).
- (2) Vgl. J. Walravens: *Opstandigheid, verrukkelijke Arend*, in: *De Vlaamse Gids*, XXXVII, 10, oktober 1953, pp. 614-629, p. 619.
- (3) Vgl. J. Walravens: *Het, Brouwer-complex*, in: *Tijd en Mens*, 2, nov.-dec. 1949, pp. 71-77.
- (4) Vgl. J. Walravens: *Phenomenologie van de moderne Poëzie*, in: *Tijd en Mens*, 8, nov.-dec. 1950, pp. 295-320, pp. 299 en 315.
- (5) Simon Vinkenoog: *Studie in Stilte*, in: *Blurb*, 5, dec. 1950, p. 7.
- (6) S. Vinkenoog: *Tiens...*, in: *Blurb*, 8, juni 1951, p. 2.
- (7) S. Vinkenoog: *Editorial*, in: *Blurb*, 5 dec. 1950, p. 2.
- (8) H. Claus: *Bijvoorbeeld*, in: *De Vlaamse Gids*, XXXV, 1, jan. 1951, pp. 62-63.
- (9) *Tijd en Mens*, 1 sept.-okt. 1949, p. 1 (door mij gecursiveerd).
- (10) Vgl. J. Walravens: *Een nieuw Hoofdstuk en een nieuwe Bekommernis*, in: *Tijd en Mens*, 16, december 1952, pp. 290/370-294/374.
- (11) Constant Nieuwenhuys: *Manifest*, in: *Reflex*, 1, 1948, en *Cultuur en contra-cultuur*, in: *Reflex*, 2, 1949.
- (11) Constant Nieuwenhuys: *Manifest*, in: *Reflex*, 1, 1948, en *Cultuur en contra-cultuur*, in: *Reflex*, 2, 1949.
- (12) G. Kouwenaar: *Poëzie is Realiteit*, in: *Reflex*, 2, 1949.
- (12) G. Kouwenaar: *Poëzie is Realiteit*, in: *Reflex*, 2, 1949.
- (7) S. Vinkenoog: *Editorial*, in: *Blurb*, 5 dec. 1950, p. 2.
- (13) *Cobra*, 4, p. 19.
- (13) *Cobra*, 4, p. 19.
- (14) *Tijd en Mens*, 8, nov.-dec. 1950, p. 294.
- (15) J. Walravens: *Phenomenologie van de moderne Poëzie*, op. cit., p. 304.
- (16) *Blurb*, 5, dec. 1950, p. 3.
- (17) S. Vinkenoog: *Bij wijze van program*, in: *Blurb*, 1, april 1950, p. 4 en p. 6, p. 4; en *SOS naar aanleiding van een enquête*, in: *Blurb*, 6, februari 1951, p. 2.
- (17) S. Vinkenoog: *Bij wijze van program*, in: *Blurb*, 1, april 1950, p. 4 en p. 6, p. 4; en *SOS naar aanleiding van een enquête*, in: *Blurb*, 6, februari 1951, p. 2.
- (18) Brief van Hans Andreus, *ibid.*, p. 6.
- (19) P. van Keymeulen: *Standpunten en Twistpunten: over onze jongere Literatuur*, in: *De Vlaamse Gids*, XXXI, 6, juni 1947, pp. 370-375, p. 370.
- (20) J. Walravens: *Nood*, in: *De Vlaamse Gids*, XXXI, 7, juli 1947, pp. 407-411, p. 408.
- (16) *Blurb*, 5, dec. 1950, p. 3.
- (9) *Tijd en Mens*, 1 sept.-okt. 1949, p. 1 (door mij gecursiveerd).
- (3) Vgl. J. Walravens: *Het, Brouwer-complex*, in: *Tijd en Mens*, 2, nov.-dec. 1949, pp. 71-77.
- (21) J. Walravens: *Het Brouwer-complex*, op. cit., p. 77.
- (22) H. Lefebvre: *Psychologie van de sociale klassen*, in: G. Gurvitch: *Handboek van de Sociologie*, IV. Utrecht-Antwerpen, Het Spectrum, 1968 (Aula-Boeken), pp. 242-243.
- (23) R. Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968; p. 62.
- (24) S. Vinkenoog: *Bij wijze van program*, in: *Blurb*, 1, april 1950, p. 4 en p. 6, p. 6.
- (25) *ibid.*, p. 8.
- (26) *Blurb*, 3, juli 1950, p. 1.

- (27) *ibid.*, p. 2.
- (28) S. Vinkenoog: *De pest*, in: *Blurb*, 4, 15 oktober 1950, p. 5.
- (29) *Blurb*, 2, juni 1950, p. 1.
- (16) *Blurb*, 5, dec. 1950, p. 3.
- (30) J. Walravens: *L'exploration dans les lettres flamandes*, in: *Tijd en Mens*, 21-22, oktober 1954, pp. 92-96, p. 96.
- (31) *Blurb*, 2, juni 1950, p. 2.
- (31) *Blurb*, 2, juni 1950, p. 2.
- (32) S. Vinkenoog: *Inleiding tot een fenomenologie van de haat*, in: *Blurb*, 2, juni 1950, pp. 4-5, p. 4.
- (33) H.J. Claeys: *Wat is Links?*, Brugge, J. Sonnevile, 1966 (Sigma-Boeken, 2), p. 85.
- (34) Ch. Caudwell: *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*. London, Macmillan and Co., 1937, p. 120.
- (35) Constant: *C'est notre désir qui fait la révolution*, in: *Cobra*, 4, pp. 3-4, p. 3.
- (36) S. Vinkenoog: *Bij wijze van program*, in: *Blurb*, 1, april 1950, p. 4 en p. 6, p. 4.
- (37) A. Camus: *L'homme révolté*. Paris, Gallimard, 1951, p. 313.
- (38) *ibid.*, p. 316.
- (12) G. Kouwenaar: *Poëzie is Realiteit*, in: *Reflex*, 2, 1949.
- (39) *Wat ziet U er in?*, in: *Reflex*, 2, 1949.
- (40) Vgl. Arnold Hauser: *The Social History of Art*. New York, Alfred A. Knopf, 1952, II, p. 932.
- (41) Constant Nieuwenhuys: *Cultuur en contra-cultuur*, in: *Reflex*, 2, 1949.
- (41) Constant Nieuwenhuys: *Cultuur en contra-cultuur*, in: *Reflex*, 2, 1949.
- (35) Constant: *C'est notre désir qui fait la révolution*, in: *Cobra*, 4, pp. 3-4, p. 3.
- (42) J. Weisgerber: *De Sociologie van de hedendaagse Vlaamse Roman. Problemen*, in: *Forum der Letteren*, V, 1, Februari 1968, pp. 4-21.
- (43) Eugène Brands: *Authentieke Volksmuziek*, in: *Reflex*, 2, 1949.
- (44) R. Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*, op. cit., p. 39.
- (45) Vgl. hierover onder meer de uittalingen van Jan G. Elburg en Hugo Claus in H.J. Claeys: *Wat is Links?*, op. cit., pp. 57, 143-144 en 147.
- (46) S. Vinkenoog: *Onze Prijsuitreiking*, in: *Blurb*, 3, juli 1950, p. 8.
- (47) S. Vinkenoog: *Hoog beginnen d.w.z. hard werken & ruimte tekort komen*, in: *Blurb*, 7, april 1951, p. 2.
- (47) S. Vinkenoog: *Hoog beginnen d.w.z. hard werken & ruimte tekort komen*, in: *Blurb*, 7, april 1951, p. 2.
- (48) R. Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*, op. cit., p. 92. Vgl. ook p. 93: 'The avant-garde, then, is originally a fact of individual culture'.
- (7) S. Vinkenoog: *Editorial*, in: *Blurb*, 5 dec. 1950, p. 2.
- (49) Leo Kofler: *Zur Theorie der modernen Literatur*. Der Avant-gardismus in soziologischer Sicht. Neuwied am Rhein/Berlin-Spandau, Luchterhand, 1962, p. 47.
- (35) Constant: *C'est notre désir qui fait la révolution*, in: *Cobra*, 4, pp. 3-4, p. 3.
- (35) Constant: *C'est notre désir qui fait la révolution*, in: *Cobra*, 4, pp. 3-4, p. 3.
- (50) Constant: *C'est notre désir qui fait la révolution*, in: *Cobra*, 4, pp. 3-4, p. 4.
- (50) Constant: *C'est notre désir qui fait la révolution*, in: *Cobra*, 4, pp. 3-4, p. 4.
- (12) G. Kouwenaar: *Poëzie is Realiteit*, in: *Reflex*, 2, 1949.
- (36) S. Vinkenoog: *Bij wijze van program*, in: *Blurb*, 1, april 1950, p. 4 en p. 6, p. 4.
- (51) *Blurb*, 4, 15 oktober 1950, p. 2.
- (52) J. Walravens: *Phenomenologie van de moderne Poëzie*, op. cit., p. 320.
- (53) J. Walravens: *Van Ostaijen en de Paradox van '53*, in: *Tijd en Mens*, 17, december 1953, pp. 3-7, p. 6.
- (54) H. Lefebvre: *Psychologie van de sociale klassen*, op. cit., p. 232.
- (41) Constant Nieuwenhuys: *Cultuur en contra-cultuur*, in: *Reflex*, 2, 1949.
- (55) Vgl. S. Vinkenoog: *A propos Reflex*, in: *Blurb*, 1, april 1950, pp. 1-2, p. 2.
- (7) S. Vinkenoog: *Editorial*, in: *Blurb*, 5 dec. 1950, p. 2.
- (47) S. Vinkenoog: *Hoog beginnen d.w.z. hard werken & ruimte tekort komen*, in: *Blurb*, 7, april 1951, p. 2.
- (56) Walter Benjamin: *Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, III, 1934, pp. 54-78, pp. 73-74.
- (57) A. Breton: *Position politique du surréalisme*. Paris, Editions du Sagittaire, 1935 ('Les documentaires'), p. 20. De experimentelen werden aangevallen door het linkse orgaan 'De

- Waarheid' (7 nov. en 15 nov. 1949). Vgl. hierover Emmens (J.A.) en De Jongh (E.): *De Kunsttheorie van Cobra, 1848-1949*, in: *Simiolus*, I, 1, 1966-1967, pp. 51-64.
- (58) Vgl. R. Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*, op. cit., pp. 95, 100, 103 en 106. Vgl. ook Arnold Gehlen: *Genese der Modernität - Sozialogie*, in: *Aspekte der Modernität*. Ed. Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, p. 40.
- (59) R. Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*, op. cit., p. 120.
- (60) H. Claus: *Bijdrage tot de Geschiedenis van mijn Geslacht*, in: *Familiealbum*. Vlaamse Auteurs schrijven over hun Voorouders. Antwerpen, Ontwikkeling, 1955, p. 15.
- (35) Constant: *C'est notre désir qui fait la révolution*, in: *Cobra*, 4, pp. 3-4, p. 3.
- (61) H. Claus: *De koele Minnaar*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1957, pp. 62-63.
- (51) *Blurb*, 4, 15 oktober 1950, p. 2.
- (35) Constant: *C'est notre désir qui fait la révolution*, in: *Cobra*, 4, pp. 3-4, p. 3.
- (62) Vgl. Constant: *Opkomst en ondergang van de avant-garde*, in: *Randstad*, 8, pp. 6-35, p. 26.
- (63) J. Walravens: *Opstandigheid, verrukkelijke Arend*, op. cit., p. 624.
- (64) A. Poviña aangehaald in A. Cuvillier: *Manuel de sociologie*. Paris, P.U.F., II, 1968, 6de dr., p. 650.
- (65) Vgl. R. Estivals, J.-Ch. Gaudy et G. Vergez: *L'avant-garde*. Paris, Bibliothèque Nationale, 1968, p. 109.